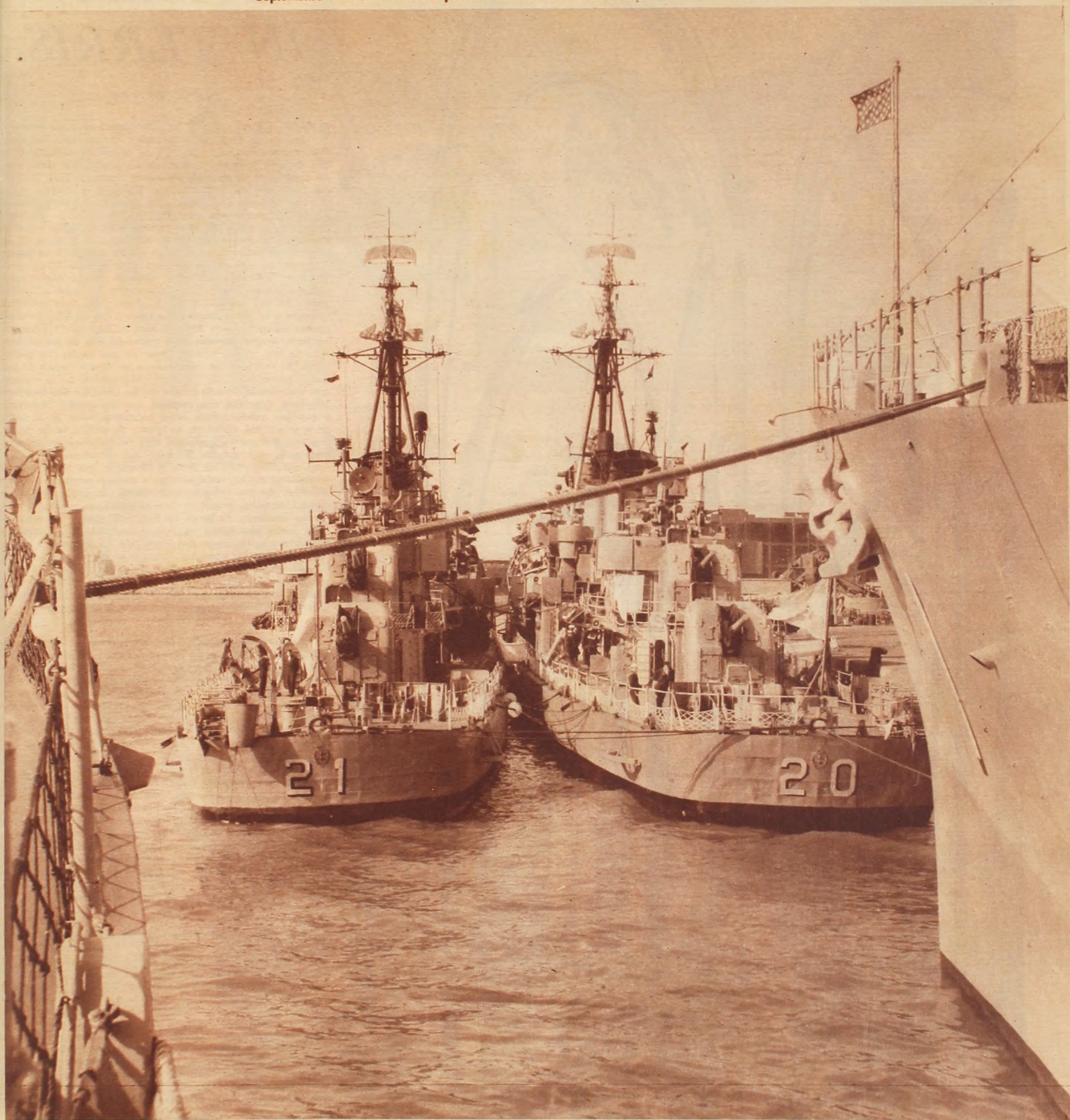




“Operación Unitas V”

(Fotografía Juan Caruso)

Los buques de la armada argentina “Spora” y “Almirante Brown”, que participan en la Operación Unitas V, anclados en el puerto de Montevideo, luego de haber realizado una serie de ejercicios tácticos submarinos en aguas del Atlántico Sur.

PACEM IN TERRIS

DIBUJO DE VERNAZZA

PARIS. — Para celebrar los ochocientos años de Nuestra Señora de París se ha ofrecido un concierto singular. Por primera vez en la historia de la música se ha escrito una sinfonía tomando la letra de un documento pontificio. El documento, la encíclica *Pacem in Terris* de Juan XXIII. Así como escribió Beethoven un himno a la alegría en la Novena Sinfonía, o el canto a la libertad en Fidelio, ahora David Milhaud canta los Derechos Humanos. Lo extraordinario en la fiesta de Notre Dame está en haber reunido elementos humanos venidos de fuentes muy diversas. A la letra del pontífice católico, le ha puesto la música un judío: Milhaud; ha dirigido la orquesta Charles Munch, un protestante. Milhaud escribió la sinfonía en un lugar muy remoto: Aspen, región del Colorado, y la fechó al estilo judío: 16 av., del año 5723. El Papa Juan, que continúa uniendo a la gente después de muerto fue el hijo de unos padres campesinos de Sotto il Monte. Escribió la encíclica en latín, lengua sagrada, para tratar en ella de los problemas de hoy, de las mismas cosas de que hablan los periódicos. Se refirió a las ciencias y a la técnica, habló de los judíos perseguidos, de los negros segregados, de la riqueza mal distribuida, y, sobre todo, de la tabla de los derechos humanos, derechos que reclama una humanidad sometida a pruebas quizás nunca antes experimentadas. Si el latín es lengua como oficial de la Iglesia de Cristo, ha de poder expresar las nuevas angustias, como sirvió hace ochocientos años para las oraciones. Y es curioso: cuando se lee en ese latín del campesino de Sotto il Monte lo que él dice de la estabilidad de los trabajadores, o cuando presenta el caso colorado de los refugiados políticos, la queja social se eleva a un plano religioso, se le reconoce un puesto al lado de las oraciones, se le da un soplo de gracia. Se ven florecer todas esas cosas vulgares y menudas de la angustia cotidiana en las manos del Papa que les presenta a Dios, y al juicio de los hombres. Por eso la encíclica reclama el complemento musical, vibra en las naves de Notre Dame, se alza por encima de los discursos de los demagogos, estremece las piedras que juntaron aquí los obreros hace ochocientos años.

*

Nadie olvidó — jamás podría olvidarse —, el lugar en que se ha tocado y se ha cantado la nueva sinfonía. Lo ha recordado el órgano, desentrañando algunas de las páginas más antiguas en la historia musical de Notre Dame. Se tocó *E semine Rosa*, de Pérotin-le-Grand, el organista de la catedral por allá en el año de 1200. Es una página dedicada al nacimiento de la Virgen, la rosa mística que trajo al mundo el sol de la Justicia. Se recitó la Tapicería de Nuestra Señora de Charles Péguy... Toda llena de luz, así, en esta noche del 30 de mayo, la iglesia retenía su mística grandeza de siglos. Los abanicos de piedra de las naves, las columnas grandiosas, desnudas, sin imágenes, sin estrias, las ventanas graciosas de las altas galerías, hacían del templo lo que Ruskin llamaba una lámpara — esa noche encendida — de la arquitectura. De fuera se verían los vitrales, y las rosas en laberintos de colores... Al terminar la ceremonia, el organista Pierre Cochereau improvisó unas aclamaciones sobre el tema de los laudes carolingios. Es decir: había una vibración grandiosa que hizo pasar las palabras de Juan XXIII a través de una selva de siglos, agitada por vientos de místicos combates.

*

Lo triste que había en la tabla de los Derechos del Hombre era esa fría incorporación a los textos internacionales. Aquel clamor de justicia que más íntimamente afecta al hombre abandonado, se convertía en tinta negra sobre papel de imprenta. Juan XXIII desentrañó la ciencia, dio ese calor, privilegio de su palabra, e impuso a la consideración de todos los hombres algo que, no era en sus manos un texto internacional, sino una voz humana. Judíos y moros y cristianos, blancos y amarillos y negros, oyeron las resonancias íntimas de la encíclica. Pero aún se necesitaba algo más: lo que se acaba de hacer en Notre Dame. Poner esos acentos en una escala musical. Millares de personas estaban en el templo, pero además había millones que seguían en toda Europa las ceremonias. Recién publicada la encíclica hubo país en donde no se permitió su publicación, y era país cristiano. Hoy, la encíclica es coro, un coro potente que apenas encuentra escenario adecuado en la más hermosa de las iglesias medievales, y eco en los corazones de todos los hombres de buena voluntad.

Germán ARCINIEGAS

(Exclusivo para EL DIA)



Dejamos Montevideo con este escalofriante panorama.



Llegamos a Río, cinco horas después, enfrentando esta luminosa vision.

CINCO HORAS EN AGOSTO

EL avión se empujó sobre Carrasco.

Dejábamos un Montevideo glacial, con rostros esfumados bajo bufandas térmicas, perdida la esbeltez de las líneas físicas en el envoltorio del abrigo peludo o del sobretodo erizado, golpeando las veredas en fuga ante la niebla de hielo... Y el Café con su interior caliente, bruno, vaharada de tabacos, concierto de toses y estornudos, rumor de voces veladas por la gripe; oasis de fiebre que dejaremos para volver a casa siguiendo una ruta que le falta nada más que la mole extática del iceberg para sentirnos sobre el polo...

El avión, de monocorde zumbar, sigue tajando el aire.

A veces, con las nubes por techo, podemos ver cómo corre el mapa, amplio y claro bajo nuestros ojos. El caserío, la chacra, la estancia. Carreteras en curvas blancas, arroyos en curvas destellantes.

La frontera queda atrás. Volamos sobre tierra brasileña. Allá se ve espejear un rosario de lagunas, detrás de una sierra sombría.

A veces, las nubes por piso, que el sol radiante hace un mar de leche en el que ciertas sombras dibujan fantásticos trazos.

Ya está lejos Porto Alegre.

El aire interior es tibio, un tibio que se caldea con el whisky ofrecido por la moza area, azul el cielo, esmeralda la tierra...

Pensamos: hace una hora sufríamos dolor en las orejas, narices y dedos, a punto de la congelación...

Aparece San Pablo, un plano perfectamente delineado: cuadrados rojos, millares, hasta un lejano límite quebrado por una línea de rascacielos. En todo eso siete millones de seres movidos por un problema mucho más antiguo que Adán: resolver el hambre, el sueño y el techo.

Y vuelta al vuelo, rumbo a Río, hasta que vemos cortando el límpido espacio los morros, los morros ya sabidos por impresos policromos: revistas, postales, reclamos turísticos, el cine... sabidos, sí pero fantásticamente bellos, y nuevos, al chocar en nuestro mirar.

Y en el ajeteo de Galeao — inmensa pista cuajada de alas —; en el mostrador de equipajes respondiendo preguntas en portugués; y luego en el viaje cruzando rúas hirvientes de peatones, autos y ómnibus, todo ruidoso y colorido; y llegando al hotel haciendo cuentas en cruzeiros, no nos damos cuenta que estamos sudando. Y al salir de la habitación contratada, ya en ella el equipaje, frente a la

calle sentimos un vértigo de goce. Estamos frente a la playa de Copacabana, a las cinco de la tarde: y la arena palpita de hombres, mujeres, viejos y niños carne al aire junto a la onda, maravillosa esmeralda que se abre y muere apaciblemente...

No podemos permanecer impasibles ante esta explosión. Sentimos en la piel la ardiente caricia del aire, en los ojos la poderosa gracia de los montes y del océano, y en el corazón la gratitud por todo eso. Y en la evocación de Montevideo hace cinco horas esas fortunas se multiplican...

Sabemos que Río besa el trópico, que nuestra ciudad está al sur de aquélla; que los grados geográficos, y el trabajo de las hélices, y... Sí, sí, pero la brusquedad del impacto deshace esa ciencia. Hace cinco horas éramos un pedazo de témpano, ahora una llama; tal es lo que vale.

Después... seis días después, salimos del paraíso, en retorno, y llegamos al infierno invertido. Abrigos huida sobre las aceras, narices goteantes...

En fin: un milagro en nuestra existencia.

José MONEGAL

(Especial para EL DIA)

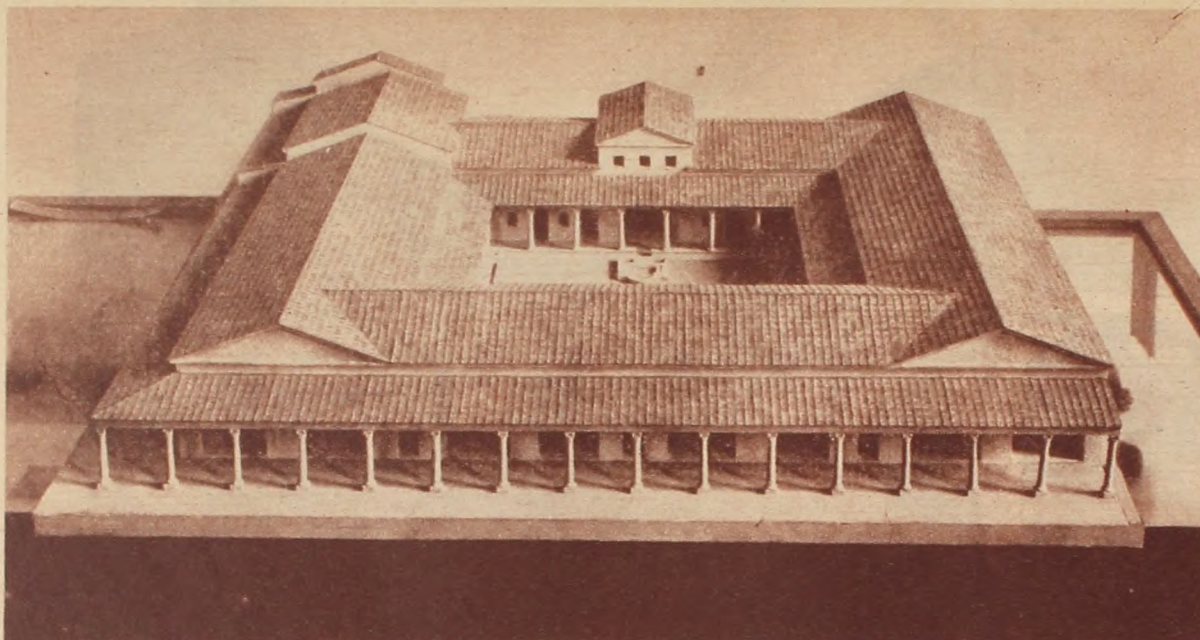
(Fotografías del autor)



Salimos de Río, ardiendo el aire.



Y llegamos a Montevideo que se ve aquí, cinco horas más tarde.



Reconstrucción de la casa romana.

ESTA vez fue el azar, la más pura de las casualidades que permitió el redescubrimiento de una joya artística. Pasaron unos 1700 años y todos ignoraban que debajo de sus pies estaba el mosaico más grande de la antigüedad que se conserva al norte de los Alpes. Fue gracias al concurso de un hecho fortuito que se trajo de nuevo a la luz del día una obra de singular valor histórico y artístico. Sucedió de la siguiente manera.

A medida que transcurría la guerra, se hizo cada vez más necesario protegerse de las bombas. En 1941 las autoridades de Colonia ordenaron la instalación de un refugio antiaéreo público en las inmediaciones de la famosa catedral. Fue a más de seis metros de profundidad que los sorprendidos obreros descubrieron los restos de una vivienda; la intervención oportuna de los expertos en excavaciones salvó lo que, aparentemente, era lo más valioso de la construcción: el suelo del comedor, hecho en mosaico. Hoy está expuesto en toda su belleza a la admiración del público.

Según indicios, la casa se incendió durante el siglo III y las cenizas cubrieron totalmente el suelo. Durante las invasiones bárbaras el edificio fue destruido, sus piedras utilizadas en otras construcciones. Pero aquella capa de

cenizas del incendio original ocultó el mosaico a los ojos extraños y pudo escapar a la destrucción. Las sucesivas capas de escombros, tierra y desperdicios, acumuladas durante el correr de los siglos, ofrecieron más y más protección hasta que, en nuestros días, fue necesario cavar a seis metros de profundidad, para redescubrirlo.

Teniendo en cuenta que los romanos no ahorran espacio cuando se trata de su comodidad, no deben extrañarnos las medidas de ese comedor: más de 10 metros de largo por 7 de ancho, exactamente, 74 metros cuadrados. El artista, para nosotros desconocido y probablemente procedente de la mejor escuela de Roma, utilizó en su obra unos dos millones de cubitos de piedra coloreados. A pesar del enorme tiempo transcurrido, casi todos los dibujos se conservan íntegramente y lo que es fundamental, también el colorido. La obra tiene tal perfección que se distingue hasta el dedo meñique de las figuras. Pero lo que más maravilla es el acabado trabajo del sombreado, logrado solamente con el uso de piedrecitas más o menos oscuras. El elemento utilizado es de lo más variado, según la finalidad perseguida; hay desde mármol y piedra calcárea hasta arcilla. Los cubitos, además, no están colocados como generalmente se hace, en espacios paralelos, sino en alicios que se apoyan los unos sobre los otros a partir del borde del cuadro. Esta técnica se utilizó mucho en las construcciones de Pompeya.

El mosaico se llama de "Dionisos" por la figura central de la obra, un dios ebrio, semidesnudo, apoyado en un joven sátiro. Es digno de tenerse en cuenta la feliz composición artística: colocados dentro de un cuadrado, el cuerpo de ambas figuras sigue la línea diagonal, enfrenta-

EL MOSAICO DE COLONIA



Pantera con el collar azul.

**¡ Como
reanima!**

**Santa
Lucia**

TODO CAFE...! PURO CAFE...!

dos en un juego de paralelismo, con las miradas cruzadas, los brazos exteriores formando un arco que, en cierto modo, redondea los cuerpos. El cuadro central está rodeado por seis figuras octogonales más pequeñas y varios cuadrados. Ya al borde de la composición hay una serie de trapecios y rectángulos. Pues bien: todos estos espacios geométricos albergan algunas escenas sacadas, por lo general, de la mitología: sátiros que persiguen a muchachas, cupidos, otros dibujos representando a animales y frutas.

El mosaico se encuentra ahora otra vez bajo techo. Pero esta vez se trata de bóvedas de vidrio, especialmente adaptadas para permitir la entrada de una luz tenue, que ayuda a crear un ambiente irreal, casi misterioso. El turista curioso que baja los escalones va al encuentro de dos mundos: el de la luz filtrada y del aire acondicionado hermanado con el reino mitológico de una colonia romana. 1700 años en un instante.

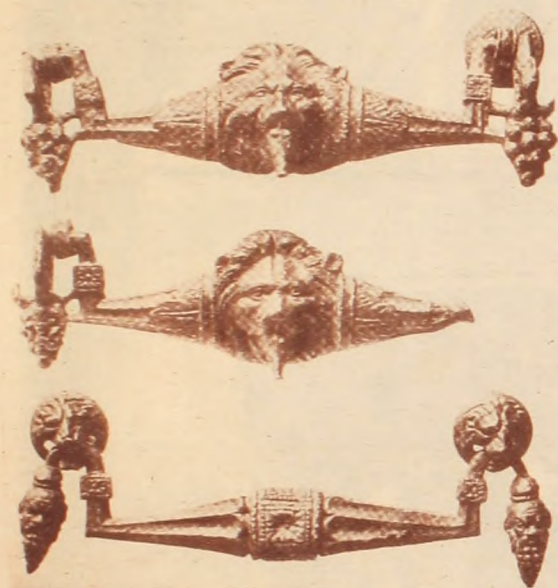
Tomás STEFANOVICS

—Colonia, setiembre de 1964

(Especial para EL DIA)



Dionisos con un sátiro.



Asas de cofre encontradas entre las ruinas de la casa.



Viejo sátiro con una ménade.



Amor sobre el león.

NOS sirve de consuelo para este afán de perdurabilidad hispánica, la lectura le un libro recientemente aparecido entre nosotros ("El Retorno de los Brujos") cuyas páginas barajan cifras y signos de una inmortalidad a prueba de explosiones nucleares. Porque ya, cuando —entre otras cosas— tomamos la carretera y nos metemos en el pasado absoluto que sigue siendo Alcalá de Henares, no nos sonreímos apiadados de nuestra posible, o cierta, puerilidad histórica que se empeña en contemplar las sombras de los que estudiaron y soñaron y amaron en estas calles, en esta universidad magnífica, en este pedazo de tierra que se ama más y mejor cada día.

A dos pasos como quien dice de la Puerta del Sol, están estos edificios, esta solemnidad dorada de siglos: se va en un santiamén, y si es invierno da gozo refugiarse en el Hostal del Estudiante y tomarse un chocolate con churros o picatostes, y si es verano, al atardecer se reco-

rren los pocos kilómetros de campo y se embriaga una de luna antigua y se oyen, incluso, los cánticos alegres de unos muchachos que están ahí, que *no han pasado*. Alcalá de Henares, que ahora se empeñan en convertir en algo más que una historia (ojalá lo consigan a distancia del núcleo fundamental urbano), continúa atrayendo y reteniendo a los que gustan de recordar.

TENEMOS TAN CERCA UNA CIUDAD INMORTAL...

Recordar, en definitiva, es algo que no le gusta a los jóvenes pero que cuando empieza a ser útil ya es imprescindible. Conectar con los que fueron lo que somos no es febilidad, es fidelidad. Un pasado aplasta y arruina si sólo se tiene eso, pero nosotros tenemos futuro porque tenemos espíritu creador: en España la misma muerte no es sino el signo de que empieza a ser activa la resurrección.

EN SU BARRIO, para su comodidad, una agencia de AVISOS ECONOMICOS de EL DIA

MONTEVIDEO

CIUDAD VIEJA

25 de MAYO 549

CENTRO

RIO BRANCO 1212

18 DE JULIO y YAGUARON

CORDON

18 DE JULIO 2022 bis

(Ag. Petraglia)

PUNTA CARRETAS

Y PARQUE RODO

BRITO DEL PINO 810 esq.

21 DE SETIEMBRE

POCITOS

JUAN B. BLANCO 914

MALVIN

ORINOCO 5048 y MICHIGAN

UNION

Avda. 8 DE OCTUBRE 4062

Avda. 8 DE OCTUBRE esq.

ABREU (Kiosco Unión)

Avda. 8 DE OCTUBRE esq.

PIRINEOS (Kiosco Maroñas)

GOES

Avda. GRAL. FLORES 2942

PASO MOLINO

Avda. AGRACIADA 4109

AGUADA

SIERRA 1975 esq. MIGUELETE

(Ag. Lagleyze)

REDUCTO

GUADALUPE 1490

RIVERA

Avda. RIVERA 2621

CERRO

Av. CARLOS M. RAMIREZ 1686

esq. GRECIA

SAYAGO

Avda. SAYAGO esq. ARIEL

(Kiosco Sayago)

COLON

Avda. GARZÓN 1911, frente

Pza. Vidiella (Florería)

EN EL INTERIOR

CANELONES

TREINTA Y TRES esq. RODO

Plaza 18 DE JULIO

(KIOSCO ISNALDI)

SANTA LUCIA

BAZAR "EL TREBOL"

RIVERA 488 bis

LA PAZ

Avda. BATLLE Y ORDOÑEZ 215

(BAZAR JORGITO)

LAS PIEDRAS

Avda. ARTIGAS Y LAVALLEJA

(KIOSCO LUISITO, PLAZA)

Estación FERROCARRIL

(KIOSCO LUISITO)

PANDO

Gral. ARTIGAS 895

SHANGRILLA

AG. INTERBALNEARIA

Avda. CALCAGNO y ARENERA

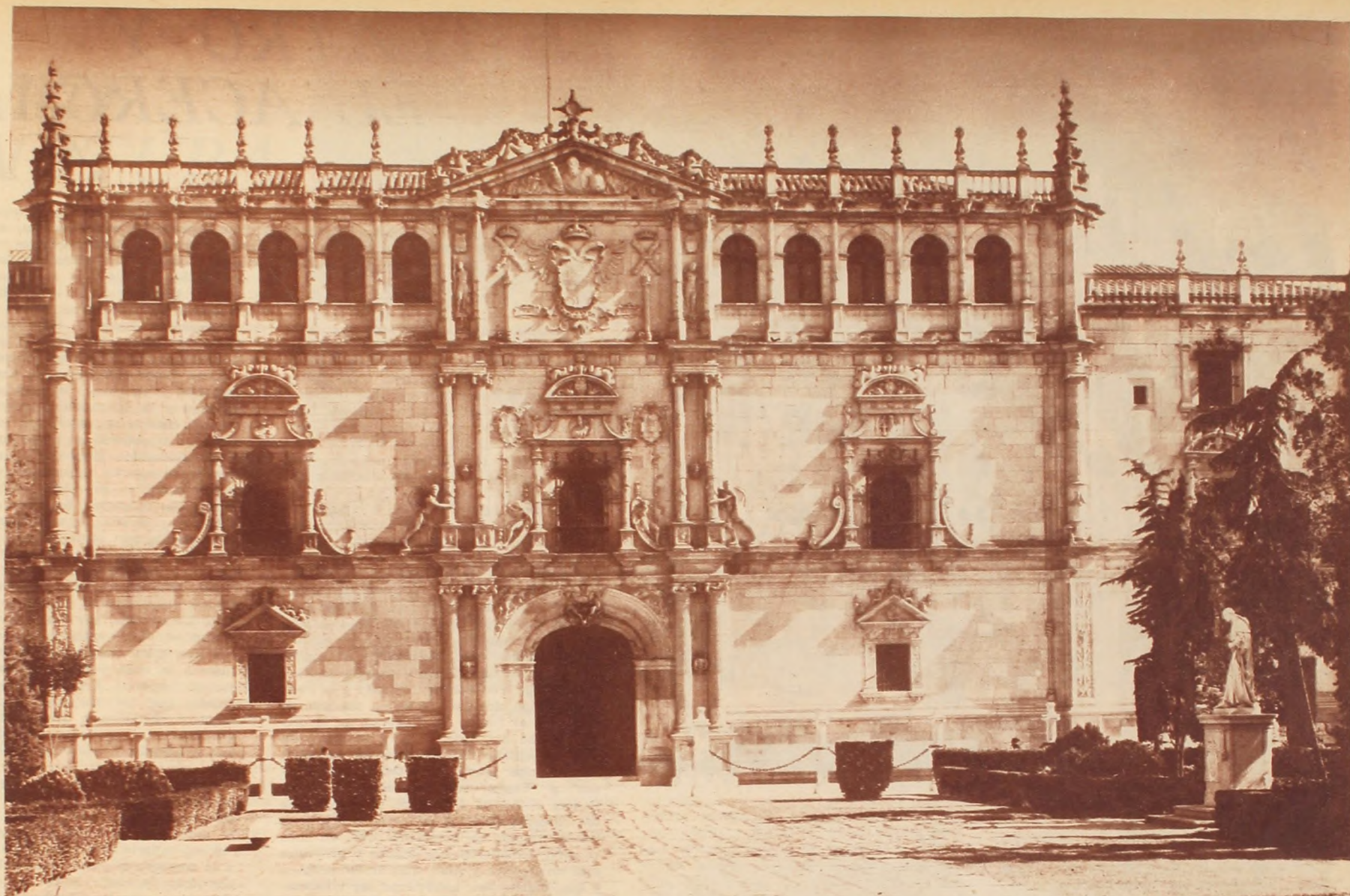
CENTRAL



Arco de San Bernardo



Hostería del Estudiante



Fachada de la Universidad.

Cada casa tiene su historia, su nombre; en cada piedra hay una huella que calienta la mano; todas las calles resuenan voces y risas jóvenes que no apagará nadie. Por eso, en Alcalá de Henares es grato divagar y deambular morosamente. Siempre se encuentra algo o alguien que nos cohesionan con nosotros mismos.

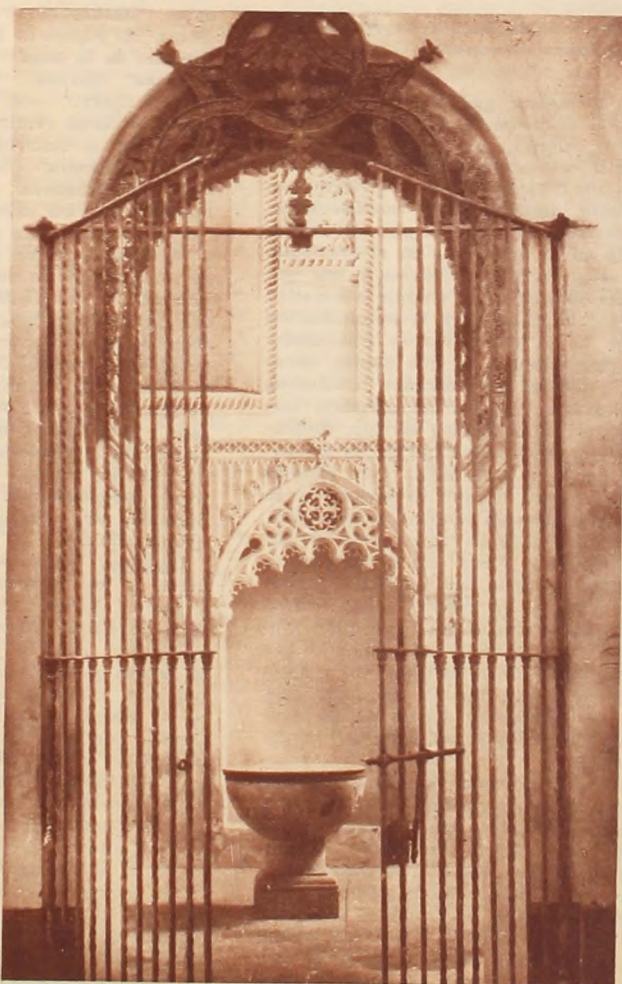
Es curioso comprobar cómo a pesar de la proximidad física de esta hermosa ciudad inmortal, Madrid no pesa en ella. El visitante ha de alterar su ritmo emocional y adaptarse a otro, que le trae memorias de prestigio. No es que yo diga que sería mejor vivir en Alcalá que en Madrid; no, ya no. Pero unas horas de algún día, o unos días de la temporada, ¿por qué no hacer la experiencia? Vale la pena.

Y entonces, cuando se lea (porque habrá muchos que lean a nuestros clásicos, ¿verdad?, todavía...) nuestra literatura, Alcalá tendrá fisonomía indeleble se reconocerá. Y el paseo, la estancia sosegada en su paz sabrá como lo que es: un viejo vino con grados, no muy seco ni muy dulce.

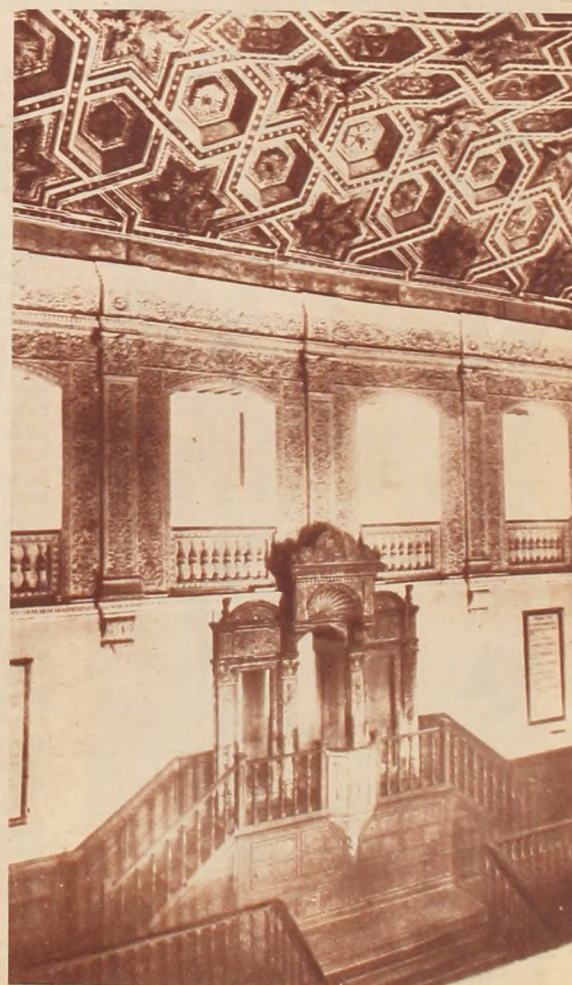
Para si alguien encuentra estas fotografías y se digna apoyar los ojos en estas letras, es por lo que yo, que amo a Alcalá de Henares, estoy diciendo estas breves cosas que suenan, y lo son, a invitación fraterna a una convivencia enamorada.

Carmen CONDE

(Especial para EL DIA)

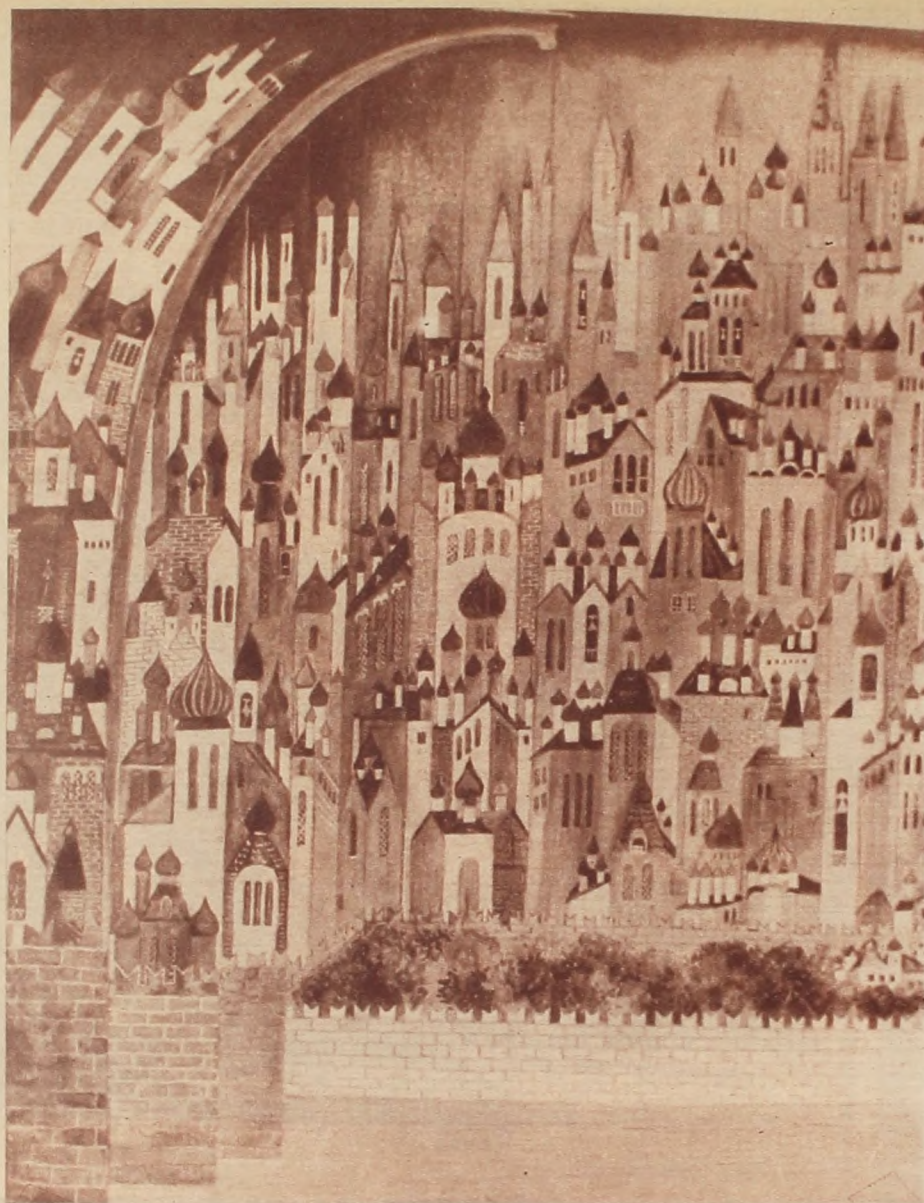


Pila donde fue bautizado Cervantes, en Alcalá de Henares.



Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares.

EL TEATRO Y EL ACERCAMIENTO A LA



Decoración del segundo acto de "El Pájaro de Fuego", según boceto de Natalie Gontcharova, ilustre representante del movimiento tayonista.

HACE años escribí un breve ensayo sobre escenografía que sostiene algunas ideas de las que todavía no me arrepiento, varias afirmaciones en las que sigo creyendo. La tesis central estaba encerrada en su título; éste aludía a la escenografía como disciplina esencialmente arquitectónica y, por tanto,



Figurín de Bakst para "El Pájaro de Fuego".

tendía a demostrar que ella no era, como lo quiere la tradición del trampantojo ochocentista y anterior, una actividad típica ni tampoco directamente derivada de la pintura. No voy a glosarlo ahora. Advierto que, no obstante, desde aquellas páginas señalaba el destaque que algunos pintores habían adquirido en la práctica y en el desarrollo de las artes escénicas visuales y que esa relevancia plástica y el empuje afirmativo que habían impuesto para la jerarquización del tema en la estimativa se relacionaba con la circunstancia de que habían encarrado el problema escenográfico poniéndose ellos mismos al servicio del complejo teatral; esto es: no se habían servido, simplemente, de la oportunidad que se les presentaba de hacer en gran escala y en plan de espectáculo, para definir su aporte en la línea de una creación propia, independiente. Este saber incluirse en un complejo de diversas disciplinas y ser, con su obra, parte constitutiva del todo, los ubicaba en la situación justa; y en mérito a esa actitud evidenciaban su singularidad jerárquica. Obviamente, para cumplir un cometido que se somete a tan concretas directivas y apela al sacrificio digno, no era necesario que, siempre, el plástico se apeara de sus convicciones plásticas y de su capacidad inventiva distinta.

No es éste, de todas maneras, el tema que ahora me propongo rever, sino otro que, precisamente, descuida esa propuesta, no la antepone como teoría excluyente para el análisis de la escenografía. Precisamente y en efecto: este planteo no se refiere al teatro que contiene a la pintura o a alguno de sus aspectos, sino a la pintura misma y a sus aplicaciones libres dentro de él. Importa el asunto pictórico y las relaciones públicas con su presencia impuesta desde la

escena; no pesará, pues, como lastre en las consideraciones que al respecto caben, el hecho de que los pintores se hayan adentrado o no en la compleja problemática teatral.

*

En algunas historias y referencias ordenadas, aunque no sean muy completas, sobre el arte plástico moderno, hay, por lo menos, una rápida referencia a Diaghilev y los "Ballets Russes"; luego, otra de menor extensión comparativa a los "Ballets Suedois". O sea que, de la historia del teatro se entresacan dichos acontecimientos porque, en efecto, se relacionan estrechamente con la evolución y el empuje alcanzado por la pintura contemporánea.

Serge de Diaghilev fue un diletante excepcional, un hombre de múltiples inquietudes artísticas, excelente formación, bien preparado, visionario audaz y catador sin prejuicios de lo bueno; además, un empresario formidable; el promotor más lúcido del siglo XX. En 1907 llegó a París para montar una exposición de arte ruso; el año siguiente presentaba a Chaliapin al público francés. Como los espectáculos de ballet que, por los mismos años, exhibió en San Petersburgo, con Fokine, Nijinsky y la Pavlova, habían sido mal recibidos, trasladó su compañía al Teatro del Chatelet, en la orilla derecha del Sena y el 18 de mayo de 1909 presentaba "El Pabellón de Armida", "El Príncipe Igor", "Las Danzas Polvicianas" y "Festín" con decorados de Bakst, Benois, Korovine y Roerich. El entusiasmo fue indescriptible. De allí arrancó una serie ininterrumpida de creaciones que, en cada ocasión, parecieron más osadas y brillantes más sorprendentes y ricas, más deslumbrantes; y que, alguna vez, merecieron ser vivamente discutidas. Paso revista del repertorio, rápida y ordenada en el tiempo, para fijar datos: "Sheherazada" con escenario de Bakst, "El Pájaro de Fuego" (Golovine), "El Espectro de la Rosa" (otra vez Bakst), "Petrushka" (Benois), "El atardecer de un fauno" (Bakst) —un verdadero escándalo por el erotismo evidenciado en su interpretación por el bailarín—, "La Consagración de la Primavera" (Roerich), "El Gallo de Oro" (Gontcharova). Después, todavía se intensificaron las experiencias y se afirmaron los logros y los desplantes, en mérito a lo insólito de las músicas elegidas, por la variedad de las coreografías, porque los pintores, en las distintas soluciones plásticas, inventaron, inagotables y magníficos, composiciones hermosamente agresivas o simplemente inaceptables para el buen burgués espectador circunstancial de los fines de semana. En 1917 se pone en escena "Parade"; Satie había incluido, en su música, dentro de la orquesta, sirenas y máquinas de escribir; Picasso había propuesto unos trajes independientes de las características normales del cuerpo. En esta ocasión se oyeron silbidos.

Diaghilev había ido asociando a su empresa a los músicos nuevos: Stravinsky, Prokofiev, Sauguet, Milhaud, Poulenc, Manuel de Falla, Hindemith, Georges Auric; y llamaba, para los afiches y para vestir la escena y los bailarines, al lado de sus primeros y más consecuentes colaboradores de la época inicial, aparte de Picasso, a Derain, Matisse, Braque, Marie Laurencin, Juan Gris, Utrillo, Max Ernst, Miró, Larionov, De Chirico, Leger, Dufy, Chagall, Bérard; cuando creó los ballets constructivistas de "La Chatte" contrató a Pevsner y Gabo; y para quienes tienen una idea, aunque somera, de lo que significaron y siguen siendo estos géometras rigurosos de la forma, la elección colma toda expectativa en el reconocimiento del alcance de su visión y su calidad de juicio estético. La relación anotada, aunque sucinta es, hasta para el menos advertido, una revisión espléndida de los

llamados movimientos de avanzada y sus representantes destacados, de los que llegarían a ser ilustres aunque más de siga, a tantos años, discutido. En cuanto los ballets suecos, que se presentaron en 1920 y tuvieron corta vida, utilizaron la presentación escénica de sus obras señaladas, a Bonnard, Steinlein, Cocteau, Cendrars, Pirandello, Jean Hugo, Chirico, Lagut, Leger y, sobre todo, Picabia.

Estas experiencias poseen, desde que se enuncian y en cuanto se medita sobre alcances y la oportunidad histórica de los hechos, cuando se ubican en el tiempo, aparecen triunfando en etapa controvertida y de apasionada discusión renovadora, significado aparte; constituyen un capítulo sorprendente y, sin duda, espléndido. La acción de Diaghilev fue, por otra parte, ejemplar y el peso de sus directrices en las artes gravita aun sobre el buen teatro. Enfrentado al montaje del ballet, con la prodigiosa tradición que en esa disciplina sostenía su patria, asistido por coreógrafos excepcionales, empezó por revisar todo. Le bastaba, sin duda, para un éxito seguro en París, entonces —y quizás en cualquier parte— con haber trasplantado los espectáculos rusos a la vieja y afirmada manera de escuela imperial. Pero no hubiera sido un creador que fue ese tipo de creador que requiere el teatro y que es el orientador general con ideas claras, definidas y valiosas, el organizador de todo y el buen ejemplo que, con lo mejor, pretende y consigue llegar más lejos. Se trata de alguien que es músico y sabe de música, que no es pintor y cata la buena pintura sin pararse en esquemas corrientes de apreciación, sin ser bailarín ni necesidad de enfrentarse a la coreografía puede indicar los intereses justos y elegir entre las experiencias. Por no ser un especialista —y de los especialistas libre Dios al teatro—, por no ser un artista creador en la acción directa, determinado oficio —que también, en algunos casos debe reconocerse virtud inestimable— fue capaz, entonces, de lograr la unión brillante y renovada y fijar con solidez —por su otra medida artística, por su característica creadora— un conjunto mónico donde todo llegó a jugar con soltar pero justamente relativa incidencia.

Para Diaghilev, la idea directriz, lo guió y definió su impulso realizador, ese propósito de unidad global en el espectáculo. La música, el bailarín, la luz, el traje, los decorados, todo debía integrarse entre sí e integrar el todo; cada cosa tenía importancia y debía cuidarse al extremo para ese logro y para el nivel buscado: un chapín y un trasto monumental, un luminoso y la armonía de los tonos básicos o dominantes, la pluma de un tocado la alfombra pintada sobre el piso; la armonía cromática —acorde con la música— era la de los telones y la útil pero también la de las manchas en movimiento de los trajes de los danzantes en cada posición de su juego rítmico, guiando siendo parte ineludible y necesaria en la composición.

No tuvo la preocupación de la ineditud por el capricho de lo insólito, por el arte de hacer distinto; fue, simplemente, una nada menos —que un original nato, que sin otro esfuerzo que el de saber elegir compaginar, lograba deslumbrar a las gentes de su tiempo; buena razón para hacer teatro.

No inventó; impuso su plan metódico por encima de esa capacidad, de esa visión y de tan definida ejecutoria, en su bien saber colocarse en el tiempo, situación que lo habilitó para comprometer sin resquemores, sin timideces, en la revolución y audaz del arte contemporáneo. En los momentos en los que se laban y se criticaba acervamente, que negaban con desplante insolente, a los venes pintores, él los llamó para colabo-

ENTO PINTURA

el montaje de los bailes nuevos y puso las más audaces creaciones plásticas frente al público rumoroso y de extracción múltiple, frente a la audiencia teatral, no seleccionada.

Esta última observación es la que me interesa destacar en la ocasión presente, por lo que vale. Y esa actividad, así encajada, con sus proyecciones mayúsculas, no ha sido, en general, suficientemente apreciada ni apreciada en términos justos.

La historia y el análisis del arte moderno —que es una variedad de lo que pasa siempre con el arte contemporáneo de cualquier sea el tiempo— tienen en cuenta a los artistas y los movimientos que integran, los valora y precisa sus características esenciales, sus perfiles definitorios, la calidad particular de su obra o la excepcionalidad de algunas de ellas. También, en estas referencias históricas —no podía ser menos— se hace referencia a la lucha entablada por los artistas no conformistas, la de los grandes revolucionarios de la plástica, con el medio en el que vivieron. La querrela alrededor de las renovaciones artísticas tuvo siempre cierta intensidad aparatosa, pero nunca, como ahora, fue tan difundida y tan popularizada, tan llevada y traída. En nuestro régimen de vida las publicaciones, las exposiciones y el sentido de la propaganda y la burla están desarrollados hasta extremos no conocidos antes.

Efectivamente —y desde hace un siglo por lo menos— los artistas se han propuesto una revisión sistemática de los procedimientos del lenguaje pictórico y, en el imperio de su posición rebelde tocaron, más de una vez, extremos de realización que debían, inevitablemente, irritar a una sociedad acostumbrada a aceptar sin esfuerzo repeticiones livianas de cuadros que se amparaban en el prestigio del pasado y parecían cuidarse, sobre todo, de la belleza agradable, de la demostración palmaria de una determinada pericia técnica según convenciones recibidas y de lo que, en términos generales —y sin calar lo profundo del tópico— se admitía como bello y era, en realidad, apacible. Los artistas —la transformación activa del viejo bohemio romántico, resultaba muy poco afín a la acepción que de él había impuesto, domésticamente, la ópera; estaba, por ende, fuera de la armonía preestablecida del lujo estético y, todavía, resultaba incómodo para esa sociedad— llegaron a ser, con el tiempo, peligrosos políticamente; ya lo había sido Courbet; y esta relación de la política con el arte todavía parece incongruente y disparatada para los puristas del esteticismo.

Pocas veces, los que hacían pintura distinta, encontraban quien los aceptase; no ya para la compra posible; tampoco, a veces, para la exposición temporal de sus obras. Pero la hazaña fue cumplida. Y llegaron los panegiristas y los teóricos defensores; se publicaron revistas, libros; se multiplicaron ilustraciones. También —y desde antes, con violencia— aparecieron, aparatosamente, los enemigos cerrados, los burlones, los superiores que hacían alarde del desprecio por tanto dislate. Pero por más que se sucedieran las muestras personales y colectivas, por más que se leyera y oyera al respecto, este quehacer de la plástica siguió siendo un fenómeno apartado, casi ajeno del gran público, de la masa. ¿Cuántos iban a aquellas exhibiciones, con una u otra intención, o simplemente a ver y a recibir? ¿Cuántos se informaban? Sí; muchos más que en la época de Velázquez, no cabe duda; pero, al fin, seguían constituyendo una ínfima parte. También en esta instancia de propaganda y discusiones amplias, el tema plástico interesaba de verdad a un grupo minoritario. Más eran los prescindentes. Y más los que no se enteraban o tenían noticias de oídas o por referencias ajenas. Algunas novedades de reali-



"El atardecer de un fauno", ballet sobre música de Debussy, en la versión escénica de Bakst.

zación plástica, algunos desplantes pictóricos habían salido a la calle, con los grandes carteles, desde Toulouse - Lautrec. Pero los artistas nuevos tenían vedados los grandes muros de los locales colectivos y las plazas o los parques; el Balzac de Rodin queda apartado y hasta ahora pasa poco menos que inadvertido. En fin: las relaciones, la vinculación directa, la posibilidad de frecuentación del hombre común y corriente con el arte, es esporádica o muy difícil o casi no se da. Tengo mis grandes reservas acerca de lo que, en ese sentido, aportan los museos monstruosos, de tamaño agotador y colecciones abrumadoras, organizados según las directrices del siglo XIX; pero no cabe duda de que la posibilidad de relacionarse con la producción coetánea, de llegar hasta lo reciente y de legítima relación con las propias y compartidas inquietudes, eso está todavía menos amparado por el orden social.

Y he ahí, precisamente, el aspecto que quiero señalar, pues esas experiencias escénicas constituyen uno de los aportes básicos al proceso intensivo de la estima, de la relación directa de todos con las grandes conquistas y las experimentaciones —a veces no demasiado sólidas, cierto— del hacer plástico contemporáneo.

El que miraba con resquemor, fastidio o superficialmente y con prisa las exposiciones de los pintores más controvertidos y los otros que, constituyendo legión mayor, no se interesaron, siquiera, por ellos, que no se habían percatado, quizás, de que existía, pujante y fuerte, un motor artístico revolucionario y múltiple en marcha, todos ellos debían, de cierta manera, quieras que no, ver y frecuentar alguna de sus manifestaciones. Para el artista, era la oportunidad, efectivamente, de ejecutar en una escala grande y sin más cortapisas que las técnicas del escenario y las necesidades espaciales del baile: sabían, asimismo, que esa invención plástica había de imponerse a la visión sostenida de todos los asistentes al espectáculo. El público innominado e imprevisible en su constitución, se había sentido, desde el primer encuentro con Diaghilev, deslumbrado por el ritmo avasallante de la música, sostenida visualmente en la fantasía del ballet, por la brillantez exótica de los climas creados por los pintores, nutridos de orientalismo, con armonías, intensas y vivaces, envueltas en luces cálidas y sosteniendo, por el total logrado, una preciosa

instancia del hechizo. Desde las primeras y más exóticas concepciones de Bakst y Benois, se había desatado la imaginación y el sueño y el embrujo se imponía por su gracia persuasiva, por su extrañeza. Ya nada debía, a partir de ese arranque, parecer extraño o fuera de lugar, pues de entrada se había admitido, se había impuesto, una total vuelta de tuerca en la versión del ballet; y ésta contenía, como elemento indisoluble, el aporte pictórico de color desenfundado y lujoso y de formas no comunes. Que luego aparecieran otros escenógrafos, fijando límites concretos al número de matices empleados, que usaran el contraste o el tono, que desarrollaran su gama en valores sutiles, todo ello advenía casi fatalmente; y se recibían —¿cabía otra actitud?— como nuevas instancias en ese desenfreno de novedades verditas desde los escenarios. A veces púdose reaccionar con violencia por lo desmedido de la innovación; pero, con esfuerzo, con discusión o con agrado, siempre conducido por la magia del espectáculo, las formas plásticas de los cubistas, de los fauves, de los rayonistas o constructivistas, se imponían al gusto público; y las gentes se iban habituando a frecuentarlas; en esa medida particular, con esa configuración; de todos modos, se trataba, siempre, de desarrollos visuales de lo mismo que, en el cuadro o en la ilustración de la revista o el libro se negaba o pasaba inadvertido; lo que, en su ubicación justa de pintura, se abría camino difícil, penoso y parcial. De todos modos, para los habitués de los ballets rusos y luego de los suecos —y los había entusiastas por muchas motivaciones— los nombres y la manera de los artistas jóvenes, no eran asunto aparte de cierta forma, además, iban entrando en las características fundamentales del lenguaje o los lenguajes nuevos del pintor no tradicionalista. Fue aquella, efectivamente, la prédica de persuasión más justa y firme que, en pro de estas corrientes, se llevó a cabo; y se hizo muy a tiempo, por cierto.

Para el artista, la aventura escenográfica tenía otras virtudes. Sin duda contó, para ellos, ese atractivo de la imposición posible a las masas que los rehuía de otra manera; pero, asimismo, se trataba de un procedimiento de realización plástica que tenía, aparte de la dinámica impuesta por las luces y el cambio casi constante de los elementos cromáticos de composición —los

trajes— un carácter particularísimo y estupendo: el de que todo aquello era temporal, pasajero, inconsistente y vivo.

La acción de esa etapa, en este terreno, es, pues, firme y ha de admitirse como extraordinaria. A partir de entonces, el teatro admitió —lo admitió el público, que es lo que, en este caso, cuenta— todas las armonías, y las formas más audaces de resolución visual. Y siguen abriéndose compuertas a la estimativa de la obra de pintor. Todo ello ha pasado, naturalmente, al buen cine. Y es por esas vías que la nueva pintura se ubica en la sociedad de masas y éstas, alguna vez o por grupos de sensibilidad afinada incluidos en ellas, se vuelcan hacia el prodigio más íntimo, personal y duradero del cuadro.

F. GARCIA ESTEBAN

(Especial para EL DIA)



Olga Spissivzeva y Sergio Lifar en una escena de "La Chatte", para cuya versión escénica intervinieron Pevaner y Gabo.

Cecilia Mérola Sónora, joven escritora uruguaya, publicó su primer libro hace unos diez años, con el título de "Las dos ciudades", poemas que expresan la autenticidad de su emoción y la diáfana de su visión lírica. Pero — pese a los valores de ese libro no muy difundido — Cecilia Mérola Sónora es — y creemos que seguirá siéndolo por bastante tiempo — la autora de "El niño y el bosque", deliciosa novela para niños, de la que han aparecido, en poco tiempo, tres copiosas ediciones (la más reciente es de este año). Trátase de una obra plena de imaginación y de gracia de verdad y de ensueño, en la que la trascendencia ética, que es intensa, aparece noblemente sugerida por la simbología del relato. "El niño y el bosque", que fue premiada en uno de los concursos anuales del Ministerio de Instrucción Pública, se incorporó gallardamente a la buena literatura para niños de los países hispanohablantes. Merece ser traducida y difundida en otros países.

El cuento de Cecilia Mérola Sónora que hoy publicamos, nuestra otra faceta de la autora; su incursión en un mundo en que lo real y lo fantasmagórico se mezclan, creando un clima de poesía no exento de la creencia de que lo que puede parecer absurdo o inverosímil es algo tan cotidiano, que merece ser incorporado a la creación estética.

El presente cuento de Cecilia Mérola figuró entre los cuatro "finalistas" del reciente concurso "Cuadernos-EL DIA" y su publicación fue recomendada por el correspondiente jurado.

Expresemos finalmente que la autora de "El niño y el bosque" — ese verdadero "best-seller" de estos últimos años — ha terminado un nuevo libro de poemas, que permanece inédito. Y que Cecilia Mérola Sónora vive apartada de toda congregación literaria. — G. F.

EL boleto tiene un precio determinado. El tren, un destino, y va sobre rieles paralelos, con objeto de impedir que pierda el rumbo designado. Aquel que viaja, sabe bien a dónde quiere ir.

El silbato de orden suena a la hora exacta. Se mueven las señales, las barreras suben y bajan con su característico rechinar, hay un trajín de gentes, maletas, paquetes, alguna pregunta, algún saludo, frases que se repiten en todas las estaciones, con muy poca variación, como fórmulas preestablecidas.

—Pasajeros al tren.
—Buen viaje.
—Parece que va a llover.
—Hasta la vuelta...

Crujen las maderas y los hierros. Atrás van quedando los faroles del andén y el tren entra en la sombra, abriéndola con su foco como con una espada, lentamente, más rápido ahora, resoplando, dando ya todo lo que puede de sí.

Es siempre igual. En el cristal, un rostro conocido desde antes, me mira como queriendo asegurarse, una vez más, de que el viajero soy yo. Sí, yo soy. No hay nada más que preguntarse. Sabemos, simplemente, lo que necesitamos saber.

Hay lugares, hay regiones, extensiones inmensas de campo, personas y seres que nos serán extraños una y otra vez... detrás del cristal, a la espalda de nuestra imagen. Eso son. Una noche que cruzamos, encerrados en un cajón de madera, bien ensamblados los tableros, fuertes ruedas

EL MALETIN

de hierro sobre el riel, y un cristal que la ignorancia vuelve espejo, forzándonos a limitarnos a nosotros mismos.

Estalló un rayo y percibí la llanura aterida de frío, muda, como un mar de tinta, dibujando su oscuro horizonte sobre un cielo de luz ennegecedora. No hay nada más que eso. Del otro lado, nada puede interesarme. Es siempre igual. Saco mi boleto. Tomo el tren en una estación y desciendo en otra, muy semejante a la anterior, lejos, allá cerca de la frontera. Soy agente viajero. Llevo



Cecilia Mérola Sónora.

por supuesto, mi maletín, y en él las muestras de tejidos en jersey y lana, para los comercios del interior del país. Un trabajo que no es demasiado trabajoso, consistente en ir y venir, y convencer a los clientes. Al principio los interrogaba y ellos creían contestar. Pero... ¿para qué interrogar, si el oficio consiste en imponer? Desde el momento que la gente, lo único que quiere es estar segura de algo, yo sólo tengo que informarles que ofrezco de acuerdo a la demanda, que traigo lo mejor, y vendo más barato.

Esa noche viajaba poca gente, mejor dicho, nadie. En mi vagón, nadie. Uno va así a veces, tan solo, que no existe la posibilidad de ser confundido con opiniones, ni importunado con preguntas. Únicamente, de cuando en cuando, el encargado de recordarnos que el tren va a detenerse, porque alguien ha llegado al término de su viaje... eso entra en el orden de las cosas establecidas.

En una de aquellas estaciones, bajé al andén. Allí estaba el hombre que vende caramelos. Siempre hay un hombre que vende caramelos. Este llevaba un guardapolvo oscuro, una gorra azul de visera muy hundida sobre la frente. La correa negra, que sostenía el canasto de la mercancía, se incrustaba en su hombro flaco, y le encorbaba la espalda. Llevaba unos lentes de armazón de alambre y vidrios de reducido diámetro montados muy altos sobre la recta nariz.

Yo conozco a ese hombre. ¿Qué hace aquí, vendiendo caramelos, en una estación de campaña, el viejo médico de mi infancia? Por supuesto, no es él, pero yo lo reconocería en cualquier parte del mundo en que lo encontrara. Hace veinte años ya, dijeron que había muerto. Dijeron... No es él, pero tampoco es otro.

Me pregunto quién comete el error. El no puede reconocerme. Imposible. Es el mismo, y yo, para él, soy otro. Tiene aquí su vida, única, distinta, secreta. Aquí, en una estación cualquiera, a mitad de camino.

No era este su destino. Ha equivocado su estación. Murmura, como jugando ahora a burlarse de todos, de sí mismo, con una voz nasal, monótona, con una voz que no es su voz...

—Caramelos, caramelos, chokolatines...

—Doctor, me siento enfermo.

Es verdad que me siento enfermo. No es nada nuevo. Es lo de siempre, lo de antes... pero no me ha creído.

—¿Sube usted? ¡Por favor! ¿Sube usted al tren?

—Caramelos, caramelos, chokolatines...

No, él no sube. Me ofrece caramelos, se queda al para siempre, donde nadie lo conoce, nadie lo recuerda, nadie puede preguntarle ya nada.

Sí, me sentía mal. Es como un vértigo, que se hizo más acelerado cuando el tren se puso en movimiento. Pero no tiene importancia y yo debo seguir andando, porque aún no he llegado a destino. Ya no falta mucho...

—Cuando llegue, descansaré.

Llovía copiosamente. Pensaba que él se empaparía allí, bajo el alero de zinc herrumbrado, con su endebles guardapolvo oscuro... ¿qué importa que sea él? Que fuer un médico, que venda caramelos... ¿qué importancia puede tener? Es muy difícil, demasiado difícil saber, siquiera algo, de los demás.

La lluvia azotaba los cristales. El tren tomaba las curvas con exagerada rapidez, empujándome su violencia de un lado para otro en mi asiento. Cuando seguía la línea recta, la sensación cambiaba. Era yo quien estaba detenido, mientras todo corría a ambos lados de mí, hacia atrás, hacia atrás...

Al fin se detuvo. Tenía que bajar. Allí, donde pareciera que aún andábamos, y corría un tren en la vía próxima. Allí.

Seguía lloviendo y debía andar mucho. ¿Qué más remedio? Afortunadamente llevaba mi pilot, mis zapatos de goma, mis guantes forrados... y mi maletín. Por supuesto mi maletín con las muestras. No debo olvidarlo, porque es lo más importante. Lo único importante. Es el motivo de mi viaje, lo que ofrezco en venta, lo que de cierta manera, me define, me personaliza, hace que yo sea yo.

Caminando me sentía mejor que antes, dentro del sarcófago del tren. Lo vi alejarse con alivio. Ahora iba yo con mi linterna y mi brújula, con mi sentido de la orientación y mis relámpagos, más seguro que en el tren... cuatro cuadras, cincuenta pasos, carretera hacia la derecha, unos doscientos más y camino de tierra de una legua hasta el puesto que abastece a las estaciones del contorno.

Las casas dormían ya, sólo un almacén tenía la luz encendida. Un almacén casi tapera, con su antigua vereda de piedra siguiendo la inclinación natural del terreno y su palenque, donde quedaban aún atados tres o cuatro caballos somnolientos.

Un relámpago brilló más allá y comenzó a caer agua a baldazos. Por la carretera vi venir un automóvil demasiado ligero, sí, en forma verdaderamente imprudente para la poca visibilidad que permitía la lluvia. Lo sent resbalar sobre el asfalto y venirse encima, los focos como dos enormes ojos llorosos a través de la cortina de agua. Se notaban las gotas suspendidas en el aire, dibujadas allí con una sorprendente nitidez.

Se oyó el chirrido de los frenos y un grito. Un instante sin pensamientos, la fracción de un instante. Recordé el equilibrio y se perdió en la noche.

Una mujer no debe conducir un auto en semejantes circunstancias y menos, esa mujer. Porque la había reconocido. ¿Cómo no reconocer a Isabel, aún en la oscuridad más completa, aún a la velocidad de un relámpago? No puede conducir porque no sabe. Para hacer algo, hay que aprenderlo de antemano! A no ser... que haya aprendido... Todo puede suceder, todo, hasta que ella, si atropellara a alguien con un vehículo, lo dejara tendido en la carretera, sin detenerse a preguntarle si está, de veras, muerto. Porque uno cree conocer a la gente, y no la conoce.

Isabel manejando un automóvil es un absurdo, como lo es el doctor vendiendo caramelos.

Isabel provocando mi muerte, es tan imposible como el doctor ignorando mi enfermedad.

Era una Isabel. No puedo saber si es la misma de entonces. Puede haber cambiado, puede ser otra. ¿Por qué suponer que he conocido a alguien que no tuve tiempo ni forma de ver, dentro de un auto a toda velocidad en medio de la noche, encandilado por los focos?

Debe bastarnos el saber, por lo menos, quiénes somos nosotros mismos, y a dónde vamos. Porque me había propuesto llegar al puesto esa noche, aunque hubiera debido volverme y buscar refugio en el almacén.

El camino era un fangal bajo la lluvia, pero uno no puede contradecirse hasta el punto de quedar a merced de las circunstancias.

Llegar al puesto. Un lugar como cualquier otro, pero que conservaba, entre los relámpagos, una insistencia de luz propia, que más que una invitación, parecía un llamado. Algo más fuerte todavía: se imponía como una orden. Era la luz rectangular de una puerta pequeña, abierta para mí.

Me atravesó un escalofrío hasta la medula de los huesos.

La puestera era una mujer de edad indefinida. Llevaba un pañuelo negro en la cabeza y calzaba unas pantuflas silenciosas que le permitían desplazarse de un lugar a otro sin el menor ruido.



Berenice Carol Figueira Rodríguez, en su primer año.

EL REGRESO DE PEDRO L. IPUCHE RIVA

...E, triunfó y volvió. Pero su triunfo es de los que no se ven de inmediato, de los que dan su fruto a largo plazo, que así son al fin de cuentas los triunfos firmes y maduros. Porque es el triunfo de una vocación voluntariamente sostenida, dejando a un lado el sentido práctico, obedeciendo a un reclamo íntimo que sólo la música podía satisfacer. Rodó habla de la vocación como de una fuerza que espera manifestarse, y que impulsada por circunstancias favorables se impone, avasallante, haciéndole al encuentro de su destino.

Y caso vocacional genuino es el de Pedro L. Ipuche Riva, que culminada a los veinticuatro años su carrera de abogado, pocos años más tarde decidió entregarse al llamamiento que desde la niñez, sensible y precoz para el descubrimiento musical, alentaba en su interior. A los trece años había estudiado solfeo, piano, armonía, y había intentado componer, pero en esta materia sus ambiciones rebasaban en mucho sus limitaciones técnicas, y al fin desistió de sus pretensiones musicales para dedicarse a sus estudios de Derecho. Claro está que la última palabra no iba a decirlo él. Hacia 1953, la exigencia del espíritu se impuso, sin pensarlo dos veces, cerró el estudio que compartía con un amigo, compró un piano, y se dio a lo suyo verdaderamente. El joven doctor se volvió estudiante otra vez, con el entusiasmo y la alegría de quien encuentra su camino.

Ipuche recuperó rápidamente el tiempo perdido, ingresando al recién inaugurado Conservatorio Nacional de Música, donde tuvo por maestro a Carlos Estrada. Estudió música, con el afán de crear. Y en 1956 da a conocer sus primeras obras de cámara, para coro, piano y canto; en 1960 estrena la "Sinfonietta", primera obra orquestal que luego será ejecutada por importantes orquestas de Europa. Y van naciendo la Obertura "La discreta enamorada", la Sonata para Viola y Piano, el Concerto Grosso, y la magnífica Cantata "Los motivos del Lobo" que estrenó en marzo de 1963 el maestro catalán Jacques Bodmer al frente de la Sinfónica del Sodre. Tanta obra, y de jerarquía, en tan breve plazo, avala la razón que tenía Ipuche al acatar la imperiosa necesidad de esa voz secreta que le estaba señalando el rumbo verdadero.

Y se van sumando distinciones y triunfos. Su primera recompensa, es el título de Profesor de Composición, obtenido en julio de 1962, el primero y único hasta ahora otorgado por la Universidad de la República. Ha sido, en seis concursos, cinco veces vencedor del concurso de Composición de la Universidad; entre el 61 y el 63, ganó nueve de los catorce premios del Ministerio de Instrucción Pública, contándose entre ellos dos piezas significativas, el oratorio "La prueba de Abraham" y la "Canción Lejana" sobre texto de Osiris Rodríguez Castillo.

Y este encadenamiento de éxitos que, en este caso, no son mera acumulación de honores, sino pruebas fehacientes de una labor constante y un trabajo tenaz, le lleva a obtener del gobierno de Francia la beca de estudios que le condujo a París, meta de artistas de este tiempo y de todos los tiempos. Ha sido un año de concentrada tarea, de aprovechamiento útil del tiempo, viaje que constituye para nuestro amigo una experiencia fecunda.

El Conservatorio de París brindó al uruguayo, la ampliación de horizontes que necesitaba para tomar un nuevo punto de mira, después de haber profundizado sus conocimientos

en Montevideo hasta donde es posible hacerlo. El contacto con un ambiente tan amplio y cultivado, le ha renovado sin modificarlo en sus conceptos esenciales en la materia. Iba maduro para sacar todos los beneficios sin dejarse moldear bajo influencias ajenas. Intensificó sus estudios de composición con Jean Rivier, actual titular de la cátedra, en la que secundara por muchos años al célebre Darius Milhaud, y fuga con Noël Gallon, uno de los más grandes profesores del momento, autor de fundamentales tratados, entre ellos, muy importante, el reciente sobre Contrapunto.

El medio musical de la capital francesa pronto conoció y estimó al estudioso sudamericano, que dio a conocer allí varias composiciones, como su Introducción y Rondó para Piano, y, distinción sólo a él concedida entre los extranjeros, el Comité de Recepción a los becarios le encomendó expresamente una obra para piano y violín, que tuvo el

honor de ser ejecutada en la Escuela Normal de París, por dos notables intérpretes japoneses, Tomotada Shō y Fuziko Yamada. Y como si fuera poco, al recién llegado a quien se reconocen sus valores, se le solicitan, por parte de dos entidades artísticas de universal fama, obras suyas para la próxima temporada musical: para el Cuarteto Instrumental de París, escribirá el Cuarteto para violín, flauta, cello y piano; y para la Orquesta de Cámara que dirige Jacques Michon, una obra para cuerdas.

Cuando un compatriota lleva así de alto el nombre del país en el exterior, por la sola valía de su talento, merece subrayarse, porque esta es la única forma válida de afirmar los prestigios de la cultura nacional con labor efectiva, a través de los hombres que ponen su desvelo y su inteligencia al servicio de una tarea noble y duradera.

Al maestro uruguayo, que aun no llega a los cuarenta años, le ha resultado necesaria experiencia el escenario refinado del ambiente musical francés. Llevaba una firme formación académica, y con esa base, hizo una revisión a fondo de sus estudios, principalmente de fuga, puesto que el estudio de la fuga, en París, ha alcanzado últimamente una precisión y sobre todo un modernismo que convierten esta disciplina en la enseñanza misma de la música, a través de ella. Pero, claro está, lo fundamental de su interés, en un creador, fue la composición. Alaba la liberalidad del famoso profesor Rivier, en su clase de puertas abiertas, donde se toleran todos los estilos, sin que la personalidad del profesor se imponga a través de sus enseñanzas, manteniéndose en posición de consejero y orientador, y respetando la personalidad de los compositores que concurren de todas partes del mundo, sin que esto no signifique que la palabra del maestro no sea atendida y anotada como un tesoro invaluable. "En pocas partes", — dice Ipuche — "podrá encontrarse un ejemplo de desinterés y amor por el arte, tan elocuente".

En sus conceptos personales, sigue pensando que la tonalidad es cosa propia de la naturaleza misma de la música, que una obra es y debe ser tonal. El viaje le ha sido fructífero, ampliando su saber sin cambiar su naturaleza; cree que todo compositor, a cierta altura de su carrera, si no ve más orientación que la de la escuela donde se formó, corre serio peligro de estancamiento, por más grande y fuerte que pueda ser su personalidad. Y, respecto de su propio caso, sostiene que si un nuevo punto de vista procede de un medio tan evolucionado como París, resulta una experiencia trascendental. Y, siempre abierto a la renovación, cree que, como compositor, para definirse, lo mejor es... no definirse.

Y sonríe con la misma sonrisa de muchacho que le conocíamos desde los años liceales en el Elbio Fernández.

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)



Pedro Leandro Ipuche Riva.

Seguramente me había visto venir y me salió al encuentro. Y cuando hube pasado el umbral, cerró la puerta detrás de mí.

—Buenas noches.

—Buenas noches.

Un perro que dormitaba en un rincón se levantó al oír mi voz, husmeó el aire y lanzó un aullido.

La mujer me miró entonces como si fuera yo otro distinto del que acababa de llegar. Me lanzó a la cara sus palabras como un reto:

—¿Qué ha sucedido? El Fiel huele al rayo y a la muerte. Está inquieto ahora... ¿Qué ha sucedido?

—Llueve.

Afuera retumbó el rayo y el perro se puso a temblar. Yo sentía un calor desusado por todo el cuerpo. Vi que en las mesas del local quedaban aún algunos parroquianos, muchos parroquianos, demasados, para una hora tan avanzada de la noche, con los ojos fijos en mí. Ella insistía.

—Un peligro, un enfermo, un muerto! El Fiel no se equivoca nunca. Todos me miraban, el Fiel se había arrinconado a un lado del mostrador y aullaba como si lo azotasen. Alguien preguntó:

—¿Quién es usted?

—Un agente viajero. Eso. Un agente.

Se miraban entre sí. Alguno se había puesto de pie, se hablaban prescindiendo de mi presencia, de las palabras que terminaba de decir.

—Es aquél! Aquí mismo lo vi una vez!

—No, no es. No trae su maletín. Aquél traía un maletín negro. Este no trae nada.

—Mi maletín! Lo he perdido... se me cayó, seguramente, cuando el automóvil en la carretera, cuando el automóvil se me venía encima.

—Lo dije... es él! Un automóvil lo atropelló.

—No, no fue así. Pudo suceder, pero no sucedió nada.

Aquí estoy!

Sin acercarseme, me miraban con asombro, con creciente sorpresa, con los ojos inmensos ya de terror.

—Es aquél! Aquel que aplastaron en la carretera!

—El que traía contrabando del Brasil.

—No soy contrabandista. Soy agente viajero de López y Cía. Mis credenciales están en el maletín!

—El cuerpo que nadie reclamó y enterraron aquí cerca...

—Nunca se supo el nombre de éste!

—Así decían! Que vuelven!

—Es el oficio volver, y he vuelto. Sólo que sin maletín.

—Entonces tampoco es aquél... aquél traía un maletín...

—Este no es... ¿Quién es entonces?

¿Quién era? ¿Quién era un hombre que no podía ser agente viajero, que no podía ser contrabandista, porque no traía su maletín?

—¡Un fantasma!

—¡Un aparecido!

—¡Un aparecido!

—¡Bastal!

El perro cesó de gemir. Uno a uno se fueron retirando, sin darme la espalda, mirándome fijamente, fijamente, hasta desaparecer en la noche.

Quedé solo con la mujer. Ella no me temía, como si de veras me hubiera reconocido. Me habló con una sonrisa cómplice...

—¿Una caña?

—Una caña, sí. Me siento calado hasta los huesos...

Me saqué las botas, me saqué el pilot que chorreaba agua. El perro ya no ladraba y había dejado de llover. Tomé mi caña, y otra y otra...

Era incierto que un automóvil terminara con la vida de un contrabandista no lejos de allí... en aquel lugar siempre se cuentan historias de contrabando, ciertas o imaginadas. Es absolutamente imposible que se hiciera presente un aparecido en aquella noche de tormenta, y tampoco es cierto que ese hombre a quien llaman el borracho sea yo. Sólo de una cosa estoy seguro ahora. El agente viajero de López y Cía. no existió nunca.

(Mención en el Concurso de Cuentos

Seudónimo "SOMECE" Cuadernos - EL DIA")

GANÉ FAMA Y DINERO

aprenda

FOTOGRAFIA

PRACTICANDO EN SU CASA POR CORREO!!

ABRA SU NEGOCIO

PARA AMBOS SEXOS

CON EQUIPO GRATIS

FOLLETO GRATIS

ESCUELA FOTOGRAFICA SUDAMERICANA

Incorporada a MODERN SCHOOLS

Sucursal URUGUAY

Cañilla 152 - C. Central

MONTEVIDEO

Nombre _____

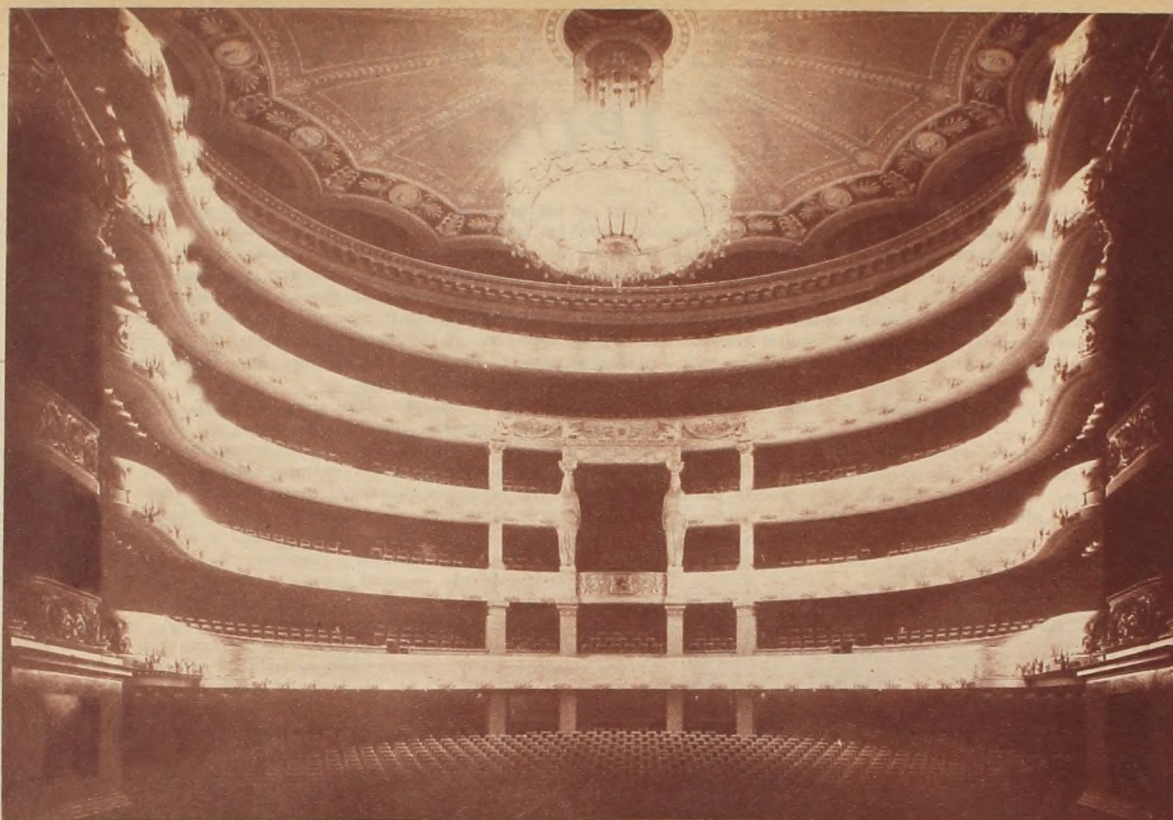
Dirección _____

Localidad _____

Actúe HOY MISMO envíe el cupón

AL MARCHA SU TIPO!

REDDT



El interior de la reconstruida Opera, de Munich.

LA OPERA NACIONAL DE MUNICH Y SU HISTORIA



El fabuloso "Tablero de luces", instalación modernísima por la cual pueden producirse mágicos efectos luminicos teatrales.

POCAS semanas después de haber estado en la "Met", antiguo teatro lírico de Nueva York que pronto tendrá su nueva y espléndida sala dentro del gran conjunto de obras monumentales que la ciudad dedica con el nombre de "Centro de Lincoln para las Artes Teatrales" a la música, el drama y el ballet, me hallo en uno de los más hermosos teatros del Viejo Mundo que hace poco ha resurgido de su total destrucción en la segunda guerra mundial: el Teatro Nacional de Munich, dedicado tradicionalmente al arte lírico. Durante los dieciocho años transcurridos entre su incendio y la solemne reapertura no hubo sólo proyectos profesionales y presupuestos sino también ardorosa polémica alrededor del estilo en el cual el teatro — que es un símbolo para los munichenses — había que reedificarse. Polémica a la que ya más de una vez he aludido en mis crónicas y que es característica para nuestro tiempo. Nunca antes la construcción de un teatro tiene que haber significado tan arduo problema como ahora que la época exige una cosa y el recuerdo, la tradición, el conservador sentido de belleza pide otra. Munich se decidió por la tradición. Un poco a la manera como antes Viena había solucionado el mismo problema: incambiada en su fachada y ligeramente "modernizada" en su interior surgió el antiguo teatro. Es digno de destacar hasta dónde llega el conservadurismo de estas dos ciudades (¿o son los reprimidos anhelos políticos?): tanto en Viena, donde el frontispicio luce la vieja inscripción alusiva al reino de Francisco José bajo cuyo imperio el teatro fue construido, como en Munich donde no sólo se han mantenido el palco "real", las cariátides de oro que fueron símbolos de una época aristocrática y otros detalles sino también la corona real, medio siglo casi después de la sustitución violenta de la monarquía por una república...

Munich es una de las ciudades no italianas con más larga tradición operística. El culto al arte lírico tuvo largas épocas de auge. Muchos de los grandes nombres históricos figuran en los libros que resumen la marcha de la Opera. El de Mozart es uno de los más ilustres. Luego viene la era wagneriana, casi cien años después. En el interin se ha erigido el bello teatro del cual hablamos. Fue destruido, como seguramente — y más de una vez — todos los antiguos teatros, por el fuego. Y reconstruido, también como todos los demás teatros, cada vez en forma más amplia, porque crecían las poblaciones y aumentaba el número de aficionados. El primer plan del "Teatro Nacional" data de 1802 pero las guerras napoleónicas demoraron su construcción hasta 1811; y ésta fue comenzada

tan sólo por orden del rey quien en París había visitado el nuevo Teatro Odeón y deseaba tener una sala de la misma categoría en su residencia. Pero inaugurado en 1811 ya cinco años después se quemó el nuevo edificio por primera vez. Para poder reconstruirlo de inmediato los habitantes de Munich aceptaron un impuesto que gravaba nada menos que su amada cerveza; ¡esto sí es amor al arte!

Con el joven rey Luis II empezó una nueva era. Por que este monarca tuvo un único anhelo: vincular a Wagner al teatro nacional bávaro. Y lo hizo contra la cada vez más furiosa resistencia de sus burgueses, de no pocos de los críticos musicales y de sus propios ministros. Pero antes de caer ante tan tremenda oposición Luis II supo de la gloria que significaba haber estrenado en su teatro cuatro de las obras máximas de su protegido: "Tristán e Isolda", "Los maestros cantores de Nuremberg", "El oro del Rhin" y "La walkiria". Que estas dos últimas óperas fueran dadas sin el consentimiento, y casi contra la voluntad del compositor, es capítulo aparte. Es que Wagner ya soñaba con su propio "Teatro de los Festivales" donde habría que estrenar el ciclo completo de "El anillo del Nibelungo" (del cual forman parte "El oro del Rhin" y "La walkiria").

Una tercera época de brillo significa para Munich y su ópera la presencia de Ricardo Strauss, nativo de la ciudad e hijo de un músico de la orquesta del teatro. Aunque Strauss dirigía durante años la Ópera de Viena y la mayoría de sus famosas obras fuera estrenada en Dresde, la Ópera de Munich siempre se distinguió por un acentuado culto a la música de ese "último de los clásicos". Con los tres nombres mencionados ya no es difícil adivinar qué óperas conformaban el repertorio de la solemne semana de reapertura del teatro: Strauss, Wagner, Mozart. Del primero se había elegido una de las obras menos dadas y más difíciles de representar: "La mujer sin sombra"; fue ofrecida como "preestreno" en la noche anterior a la velada oficial, y para invitados especiales, músicos y críticos de todas partes del mundo. La ópera que había que subir a la escena en la primera noche oficial fue la

más festiva de todas las obras líricas alemanas: "Los maestros cantores de Nuremberg", con su evocación de un romántico pasado luminoso y la alusión a la dignidad y seriedad del arte. Que en la Alemania de hoy razones políticas determinan muchas resoluciones, no es de extrañar. Contra la elección de la obra wagneriana — tildada de "nacionalista" — se habían levantado voces indudablemente bien inspiradas. Quizás como solución de compromiso se antepuso, pues, a "Los maestros cantores de Nuremberg" la obra de Strauss, tan lejos de toda ubicación geográfica o histórica, y cuyo simbólico y profundo libreto es obra de un hombre "no grato" al Tercer Reich hitleriano: el poeta austriaco Hugo von Hofmannsthal.

Un gran teatro de ópera tiene no sólo una deuda con el pasado. También tiene una importante responsabilidad frente a los autores vivientes. Y Munich incluyó en el repertorio de las primeras semanas dos creaciones actuales, con las cuales rindió tributo a los dos compositores bávaros de mayor repercusión: Werner Egk y Carl Orff. Del primero se dio a conocer una ópera nueva escrita expresamente para tan solemne oportunidad: "La novia de Santo Domingo" (o "El compromiso matrimonial de Santo Domingo"), drama sangriento de los días en que la isla del Caribe fue sacudida por los primeros vientos de Independencia y campo de batallas tanto políticas como sociales y raciales. Egk que hace pocos años había visitado esa región americana se mostró sensible e impresionado frente a aquellos acontecimientos históricos y supo describirlos en el marco musical de los fascinantes ritmos del Caribe.

Al lado de Hamburgo y Berlín es Munich sin duda hoy la mejor ópera en Alemania. Y agregando algunas — muy pocas — de otros países (Scala de Milán, Ópera de Viena, Teatros de Praga y Varsovia, el Colón de Buenos Aires, la "Met" de Nueva York y algún escenario ruso), una de las mejores del mundo actual. Sus festejos de reapertura se vieron empañados por un infausto acontecimiento: murió pocos días antes el célebre escenógrafo Helmut Jürgens al cual el teatro debe en buena parte la fama de sus siempre cuidadosos y a veces maravillosos decorados. El mundo de la ópera ya no es sólo musical: la parte plástica tiene en nuestro mundo del siglo XX una importancia apenas menor. Vivimos en una época de enorme valoración de lo visual. Jürgens lo había comprendido. Y también lo comprendieron los reconstructores de la Ópera de Munich.

Kurt PAHLEN

(Especial para EL DIA)



El frente de la Ópera, de Munich (Teatro Nacional) reconstruido fielmente.



Una escena de la ópera mística de Ricardo Strauss "La mujer sin sombra".

LA MAGNA CARTA

TRAS 750 AÑOS



El Rey Juan, que reinó desde 1199 a 1216, según un grabado de Worthington.

El próximo año se celebra el 750º aniversario de la Carta Magna. En este artículo, el profesor Holt, reconocida autoridad británica sobre el período, examina el desarrollo de aquel histórico acontecimiento y subraya su importancia para el mundo contemporáneo.

ENTRE los muchos documentos similares de la Europa medioeval, la Magna Carta es única en cuanto a que ha sobrevivido, al correr del tiempo, primero, por muchos siglos, como documento de vital importancia política y, segundo, como un monumento a las libertades del individuo, no sólo en Inglaterra, sino en todas las naciones de habla inglesa.

De todo esto bien poco habría podido predecirse cuando el Rey Juan otorgó la primera Magna Carta en Runnymede, en junio de 1215. La Magna Carta tomó la forma convencional de un otorgamiento de privilegios, y, como tal concesión fue lograda por una rebelión baronial, los privilegios beneficiaron principalmente a la nobleza feudal. Además, esta primera Carta fue de una vigencia muy transitoria, pues fue abolida por el Papa Inocencio III en agosto de 1215, y sólo nuevamente emitida en 1217 tras la muerte del Rey Juan y al cabo de una guerra civil que duró dos años. Esta versión, con algunas ligeras enmiendas hechas en 1225, es la que se convirtió en ley.

ARRAIGO DE LA CARTA. — Al Rey Juan sucedió Enrique II, niño de 9 años, que no estaba en situación de resistir semejantes intrusiones en su autoridad, y esto, indudablemente, contribuyó a que la Carta echara raíces. Sin embargo, ya poseía cierto número de elementos esenciales para un sano desarrollo y prolongada vida. Primero, aunque primordialmente documento de privilegio aristocrático,

no lo era por modo exclusivamente, pues confirmaba las libertades de la Iglesia e incluía medidas para la protección de los mercaderes.

Incluso imponía en los barones las mismas reformas que ellos demandaban del Rey. Además, aunque sobre los barones, caballeros y hombres libres pesaban deberes de distinto rango, en proporción a los bienes que poseyeran, no llegaban a estar divididos en distintas clases sociales, sino que más bien constituían grupos que se entremezclaban unos con otros. Todos tenían acceso a los tribunales regios y locales, y usaban muchos de los mismos procedimientos judiciales. De ahí que los privilegios consignados en la Magna Carta fueran concedidos, como ella misma declaraba, a "todos los hombres libres del Reino".

En segundo lugar, la Magna Carta contenía privilegios específicos susceptibles de ser invocados en apelación ante los tribunales. Ello no sólo contribuía a mantener en activa vigencia tales privilegios, sino que además daba ocasión a que continuamente se esclarecieran, ya que algunas de las secciones de la Carta requerían interpretación judicial. En tercer lugar, gran parte del texto de la misma se expresaba en términos muy generales. Por ejemplo, una de sus más famosas secciones, la XXXIX, hacía constar que ningún hombre libre podría ser "tomado, encarcelado, despojado exiliado ni en modo otro alguno destruido... excepto por el legítimo enjuiciamiento de sus pares o por la ley del territorio".

En 1215, los hombres no estaban de acuerdo sobre la precisa intención de estas palabras. De ahí que la importancia de esta cláusula reside, principalmente, no tanto en su texto literal cuanto en su insistencia general sobre que el tratamiento dado por la Corona a sus súbditos se ciñera a la ley. También esto se aplica a la Carta como un todo. Tras sus detalladas disposiciones, subsistían los principios de que el Rey debiera regir de acuerdo a la ley, y que esta ley aseguraba tanto a los individuos como a la comunidad ciertos derechos que el Rey no podía infringir.

PARTE DE LA LEY. — Esta concesión fue imposiblemente extraída al Rey Juan en 1215; en 1225 fue libremente otorgada por Enrique II en compensación por el consentimiento baronial a la imposición de impuestos. A partir de entonces, fue parte de la ley del reino que la Corona podía evadir, pero jamás negarla, y en épocas de tensión política era probable que los hombres demandaran su confirmación. Lo que se produjo en nueve casos hasta 1300.

La Carta vino a ser reforzada por la pena de excomunión, fue leída desde el púlpito, y copias de la misma se guardaron en las grandes catedrales y abadias. En el si-

glo XVI la Carta recibió frecuente confirmación e interpretación en estatutos del Parlamento, y durante los siglos XVI y XVII se consideraba como ley fundamental, como un arma mediante la cual la jurisdicción de los tribunales de derecho común, los privilegios del Parlamento y las libertades del individuo, podrían ser defendidos y promovidos contra la prerrogativa real.

Estos procesos extendieron los principios de la Magna Carta y tergiversaron los detalles. Para 1354 el "enjuiciamiento legítimo de los pares o la ley de reino" — de la Sección XXXIX — se interpretaba como equivalentes al "debido proceso jurídico", que incluía el derecho a procesamiento por jurado o mandamiento judicial. Durante el siglo XVII se sustentaba que el "debido proceso" incluía el principio del *habeas corpus*, aun cuando en rigor éste derivaba de muy distintos orígenes; el "enjuiciamiento por los pares" se equiparaba al juicio por jurado, a pesar de que éste no existía en 1215; y se entendía que la "ley del territorio" excluía la ley marcial o la detención sin causa declarada. Similares tergiversaciones fueron utilizadas para reforzar el control parlamentario sobre asuntos de imposición fiscal y derechos de aduanas. Entre tanto, en virtud de un proceso análogo se fueron extendiendo los privilegios otorgados por la Carta, desde la limitada clase de los hombres libres de 1215, a todos los súbditos nacionales. Este último proceso se inició en las confirmaciones estatutarias del siglo XIV y culminó con la desaparición en Inglaterra de los siervos de la gleba en el siglo XV.

La Magna Carta alcanzó su apogeo como arma política contra los reyes Estuardos en los conflictos constitucionales del siglo XVII. Posteriormente siguió esgrimiéndose con tal finalidad en la lucha por la independencia, en las colonias americanas; y en Inglaterra, por los radicales y los famosos "cartistas". Pero la interpretación liberal del documento, que semejante uso político de él se requería, se hizo más difícil con el correr del tiempo.

Desde el siglo XVII en adelante los historiadores y abogados comenzaron a limpiar el grano sustantivo del significado contemporáneo de la Carta, librándolo de la paja de sus subsiguientes tergiversaciones. Entre tanto, el Parlamento venía sigilosamente revocando cláusula tras cláusula, en el curso de su labor por reformar y modernizar la ley.

En su 750º aniversario, sólo 11 capítulos permanecen todavía en el registro de recopilación estatutaria con pleno vigor. Ahora bien, subsiste el principio de 1215, de que el Gobierno debe estar sujeto a la ley.

J. C. HOLT

(Exclusivo para EL DIA)



ELVIRA RUIZ PALLAS DE ARECO. — Mañana 21 se cumple un lustro de su dolorosa desaparición. Personalidad femenina plena de singular encanto y prestancia espiritual se prodigó generosamente como maestra de excepcionales méritos y como madre abnegada y amantísima.



En junio de 1215 en Runnymede, a poca distancia del Castillo de Windsor, la residencia en Berkshire de la Reina Isabel II, los barones que se rebelaron, impusieron al Rey Juan poner el Sello Real a la Carta Magna, quizá el más importante documento en la historia inglesa. Ilustrada aquí, vemos la escena que tuvo lugar en 1937 cuando se descorrió el velo al monumento a la Magna Carta en Runnymede.

DEBEMOS TENER CAUTELA. MI PLAN SOLO RESULTARÁ SI SORPRENDEMOS A VUESTROS CAP-TORES.

EDGAR RICE BURROUGHS' **Tarzan**

NO TENEMOS NADA QUE PERDER, TARZAN. HAREMOS LO QUE DIGAS.

ESTOS MUCHACHOS SI QUE HACEN EL TRABAJO POR NOSOTROS, EH, JAKIE?

SI, MIRA QUE CUEROS! UNOS DIAS MÁS Y HAREMOS OTRO ENVÍO!

SIMULEN MANEJAR LOS CUCHILLOS COMO ESOS DEMONIOS LES ORDENARON.

ENTONCES NADEN LENTAMENTE A LA ORILLA!... LOS MOVIMIENTOS DEL AGUA REAVIVARÁN A LOS CO-CODRILOS... **DESPUES** QUE LLEGUEN A LA ORILLA, **SUÉLTENLOS!**... DURANTE LA CONFUSIÓN, **ATACAREMOS!**

PERO NÓSOTROS MORIRE-MOS SI GIMLA SE DES-PIERTA ANTES DE LLEGAR A LA ORILLA!

NO! LAS MANDÍBULAS DE GIMLA SON FUERTES AL CERRARSE, PERO NO AL ABRIRSE. MANTEN-GANLES CERRADAS LAS FAUCES Y NO PASARÁ NADA!

QUE ESTÁN HACIENDO LOS HOMBRES ALLÁ?

NO SE, JEFE

VAMOS MUCHA-CHOS, TRAIGAN LOS COCODRILOS DE UNA VEZ!

NO LES HAGAN CASO! NADEN **DESPACIO** O TODO ESTÁ PERDIDO!

Música y sólo música... en **CX 28 Radio Imparcial de Montevideo**

PRIMERA DIFUSORA DEL MUNDO EN TRANSMISION CONTINUADA

13.000 DISCOS POR MES.

PUBLICIDAD MINIMA.

10 AÑOS DE IRRADIACION ININTERRUMPIDA.



"DÉ
CREDITO"
a la noticia!
ahora en

CREDITOS

Soler tiene

Soler

conviene!

SOLER LE DA
CREDITO EN
10 Y 20 MESES
DE PLAZO
A SU ELECCION
PARA PAGAR
FACILMENTE
SUS COMPRAS!



CASA MATRIZ: Av. Agraciada 2302 y M. Sosa - Tel. 20 09 61
SUC. CENTRO: Av. 18 de Julio 958 casi Río Branco - Tel. 9 40 59
SUC. CORDON: Av. 18 de Julio 1601 - Tel. 40 41 11
SUC. UNION: Av. 8 de Octubre 3790 al 94 - Tel. 5 40 35